
Thorsten Ries, *Verwandlung als anthropologisches Motiv in der Lyrik Gottfried Benns. Textgenetische Edition ausgewählter Gedichte aus den Jahren 1935 bis 1953*, 2 vol., Berlin, de Gruyter, 2014, 1041 p.

Jean-Louis Lebrave



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1619>

DOI : 10.4000/genesis.1619

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2017

Pagination : 219-223

ISBN : 979-1023-105636

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Jean-Louis Lebrave, « Thorsten Ries, *Verwandlung als anthropologisches Motiv in der Lyrik Gottfried Benns. Textgenetische Edition ausgewählter Gedichte aus den Jahren 1935 bis 1953*, 2 vol., Berlin, de Gruyter, 2014, 1041 p. », *Genesis* [En ligne], 44 | 2017, mis en ligne le 05 juin 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1619> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1619>

Tous droits réservés

Comptes rendus d'ouvrages

Thorsten Ries, *Verwandlung als anthropologisches Motiv in der Lyrik Gottfried Benns. Textgenetische Edition ausgewählter Gedichte aus den Jahren 1935 bis 1953*, 2 vol., Berlin, de Gruyter, 2014, 1041 p.

Compte rendu par Jean-Louis Lebrave

Thorsten Ries a publié chez l'éditeur de Gruyter un travail de plus de mille pages en deux volumes, consacré – c'est le titre principal – à l'édition des poèmes liés au motif de la *Verwandlung* (« la métamorphose ») dans la poésie lyrique de Gottfried Benn. Dès le sous-titre, la difficulté qu'on rencontre à traduire l'expression « *textgenetische Edition* » alerte le lecteur français sur la parenté qui rassemble les traditions savantes allemande et française en matière de génétique et sur l'écart qui les sépare : derrière la proximité formelle de mots familiers, quels sont les rapports entre l'édition génétique française et l'édition « textgénétique¹ » allemande ? La notion allemande de *Textgenese* correspond à la *genèse du texte* française, et l'expression allemande signifie donc *édition de la genèse du texte*. Peut-on considérer que le français *édition génétique* a le même sens, le mot *texte* étant simplement omis comme allant de soi ? Mais dans ce cas, de quoi l'ellipse d'un mot aussi polysémique est-elle signifiante ? Si, comme l'a dit plaisamment Louis Hay, « le texte n'existe pas », peut-il s'effacer dans l'édition derrière sa propre genèse ? La structure grammaticale de l'expression allemande, où *genetisch* vient s'insérer comme un coin entre le texte et l'édition, manifeste que la génétique a fait irruption à l'intérieur de l'univers bien balisé de l'édition de textes

en transformant le savoir-faire philologique qui constitue le socle des grandes entreprises d'édition « historique et critique » allemandes. À l'inverse, l'expression française et l'ellipse qu'elle fait subir au texte sont le révélateur du décentrement qui est à l'origine de la *critique génétique*, mais à partir du moment où l'objet texte a disparu, de quoi l'édition génétique est-elle l'édition ? Dans quelle mesure les deux pratiques se rejoignent-elles ?

L'ouvrage de Ries se trouve donc au point de confluence potentiel des deux traditions, comme le montre la longue présentation liminaire, dans laquelle les principes éditoriaux et les choix retenus sont abondamment discutés et mis en perspective, à la fois par rapport aux acquis théoriques et méthodologiques de la science éditoriale allemande depuis qu'elle s'est consacrée à l'édition de textes modernes, et par rapport aux bouleversements que la critique génétique française a introduits dans l'appréhension des textes et des processus qui leur donnent naissance. Comme l'écrit Ries p. 61, « cette édition partielle de quelques poèmes de Benn s'efforce [...] de fournir par l'exemple un certain nombre de réponses aux questions posées par Gellhaus » en 1994². Les questions auxquelles Ries fait référence sont les suivantes : a) « en se contentant de reproduire un ensemble relativement maîtrisable de matériaux présentés d'une manière brute en apparence, a-t-on progressé de manière substantielle dans la compréhension de ce qu'on entend par "acte créateur" ou "processus poétique" ? » b) « En procédant ainsi, ne présuppose-t-on pas d'une part qu'on tient la genèse de certains textes pour particulièrement importante en raison de la valeur littéraire, culturelle et historique

élevée de ces textes, et d'autre part qu'on tient pour acquis que la genèse du texte dans sa durée pourra être restituée plus adéquatement par une plus grande quantité de papier (ou de capacités de stockage informatique) que par un appareil critique, en faisant comme si la genèse d'un texte poétique était un processus qu'on peut fixer d'une manière continue ? » c) « Enfin, le projet d'établir un "avant-texte" ne présuppose-t-il pas qu'on ait par-devers soi une notion très poussée du texte dont on veut documenter la genèse d'une manière strictement scientifique ? Et la présentation d'un "avant-texte" ne doit-elle pas précisément trouver sa légitimation dans la compréhension du texte, qui la précède ? » (p. 61). Ce sont des questions fondamentales lorsqu'on cherche à définir ce qu'est une édition génétique.

De cette introduction substantielle, on retiendra d'abord la richesse des discussions théoriques allemandes sur la manière de donner à voir les matériaux génétiques, sur la place qu'il convient de leur accorder au sein du dispositif éditorial d'ensemble, et sur les conséquences qui en découlent pour l'appréhension du processus créateur. Corollaire de cette richesse, la dissymétrie que cette présentation fait apparaître aux yeux d'un lecteur français : autant les concepts et les méthodes de la critique génétique française sont familiers aux

1. Je renonce dorénavant à traduire autrement l'allemand *textgenetisch*.

2. Axel Gellhaus, « Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik », Axel Gellhaus, Winfried Eckel, Diethelm Kaiser, Andreas Lohr-Jasperneite et Nikolaus Lohse (dir.), *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg, Königshausen und Neuman, 1994, p. 311-326.

éditeurs allemands, autant, à l'inverse, la connaissance des débats théoriques, méthodologiques et pratiques qui animent depuis plus de trente ans la dynamique *Arbeitsgemeinschaft deutscher Editoren*³ est rare parmi les généticiens français. Ceux-ci auraient pourtant tout intérêt à appréhender comment, de l'autre côté du Rhin, sont posées des questions fondamentales dès lors qu'on envisage de réaliser une édition génétique.

Ries consacre par exemple un long chapitre (p. 47-97) à la « genèse textuelle » et aux conceptions éditoriales qui lui sont attachées. La critique génétique occupe une place importante dans ce parcours. Ries rappelle notamment comment elle a influencé des éditeurs comme Gunter Martens (notion de texte dynamique), Beda Alemann (concept de génétique textuelle, emprunté et rediscuté dans le cadre de la recherche sur Paul Celan) ou Roland Reuß (distinction entre texte et manuscrit). Pour expliquer le caractère « parcellaire » de la « lecture “textgénétique” » chez les éditeurs allemands et les hésitations méthodologiques qui affectent celle-ci, il évoque d'une part l'étanchéité relative des modèles allemands issus de la théorie de la réception, du structuralisme et du poststructuralisme les uns par rapport aux autres, et d'autre part la difficulté à articuler les unes aux autres les conceptions que la science éditoriale, la critique génétique et la science de la littérature ont de notions aussi fondamentales que celles de *texte*, d'*œuvre* et de *matérialité*. Cette dernière notion fait l'objet d'un développement spécifique dans lequel Ries souligne que les caractéristiques matérielles (depuis les aspects strictement physico-chimiques jusqu'à la forme concrète de la trace écrite) n'ont de pertinence que pour autant qu'elles entretiennent un rapport aux données textuelles. Il insiste aussi à juste titre sur le fait que, du point de vue du processus d'écriture, la richesse « indexicale » de la trace scripturale et de l'ensemble des caractères matériels du document excède nécessairement, d'un point de vue sémiotique, les capacités de transcodage d'une transcription linéarisée.

Après avoir rappelé que la reconstitution de la chronologie de l'écriture repose sur la mise en relation des données textuelles et des indices matériels, Ries fait référence aux opérations définies par la critique génétique, mais aussi à leur intégration (avec des raffinements supplémentaires) au module génétique de la TEI. En guise de conclusion pour ces analyses, Ries souligne qu'on doit séparer de manière stricte les *données* (le *Befund*, tel que l'a théorisé Hans Zeller) diplomatiques et l'*interprétation* (la *Deutung*, deuxième terme de l'opposition définie par Zeller) génétique (à quoi on peut objecter que même le strict déchiffrement est déjà construction d'une structure signifiante à partir de données par elles-mêmes inertes, et donc qu'il est aussi interprétation).

L'auteur discute ensuite des cas problématiques rencontrés dans l'interprétation génétique des données. Il analyse d'abord des exemples de « données graphiques » ambiguës. Particulièrement fine et convaincante est notamment, autour de l'expression « *gelber Mohn* », la discrimination sur une même page de notations chronologiquement distinctes mais peu différenciées matériellement, et l'identification, à partir de ce détail matériel ténu, d'une technique de montage, caractéristique de la manière d'écrire de Benn, qui a finalement pour effet de faire disparaître par transmutation les éléments biographiques (p. 67-70). S'inspirant de Gellhaus, il développe ensuite, toujours à partir du matériau génétique, les notions de *constellation* et de genèse d'un *Konzept*, notions qu'il exploite comme de véritables heuristiques de reconstitution des processus mentaux sous-jacents à la genèse poétique chez Benn. Élaborée par Gellhaus pour rendre compte de la genèse du cycle *Die Niemandsrose* de Paul Celan, la notion de *Konzept* paraît désigner un ensemble d'éléments que rassemblent à la fois une coprésence matérielle et une unité thématique relative ou fragmentaire, et dont, lorsque le projet a débouché sur une œuvre achevée, on peut suivre la maturation par une étude génétique. Gellhaus s'est beaucoup intéressé aux implications cognitives de cette genèse « conceptuelle » qui paraît concerner au

premier chef les processus de création de certains poètes contemporains. Dans le cas de Benn, elle trouve sa justification dans la présence, au sein des carnets de travail du poète, d'éléments fragmentaires contigus au premier abord disparates ; apparus quasi simultanément sous la plume de l'auteur, ils structurent dès l'origine des groupes de poèmes dont le développement génétique procède ensuite par expansion, découpage et recomposition – Ries parle d'un « tissage lâche de thèmes et de motifs » (p. 74) et d'un « état volatil » des éléments textuels (p. 78)⁴.

L'auteur donne ensuite un certain nombre d'indications sur la manière concrète de travailler de Benn, par exemple sur les trois tables dont il se sert pour écrire (au café, sur un vieux secrétaire dans la salle de consultation de son cabinet médical – Benn était médecin –, à côté du microscope). Surtout, Ries analyse en détail la fonction génétique des nombreux carnets et calendriers médicaux publicitaires utilisés par Benn, qui lui servent à la fois d'espace de prise de notes au jour le jour et d'espace d'écriture. Le poète « développe simultanément plusieurs éléments textuels ou strophes sous la forme de segments autonomes volatils » qui sont ensuite « combinés » ou « montés » avec d'autres fragments (p. 85). Il est passionnant de suivre la manière dont le chercheur analyse la « topographie du travail » poétique au sein des carnets de travail, des manuscrits et des dactylographies de Benn, désemmêle les différents fils, reconstitue les allers-retours dans l'espace des carnets, que ce soit pour les trois poèmes *Ach, das Erhabene, Astern*

3. Littéralement « Communauté de travail des éditeurs allemands ». Son président actuel est Bodo Plachta. Almuth Grésillon a longtemps fait partie de son comité directeur. Elle est remplacée depuis 2016 par Paolo D'Iorio.

4. La notion pourrait éventuellement trouver une application plus large : la constellation des essais abandonnés et repris qu'on trouve dans les premiers feuillets du *Cahier 3* de Proust, et au terme desquels Claudine Quémard avait identifié le « coup de texte » qui a rendu possible l'écriture de la *Recherche*, procèderait peut-être d'un fonctionnement cognitif comparable.

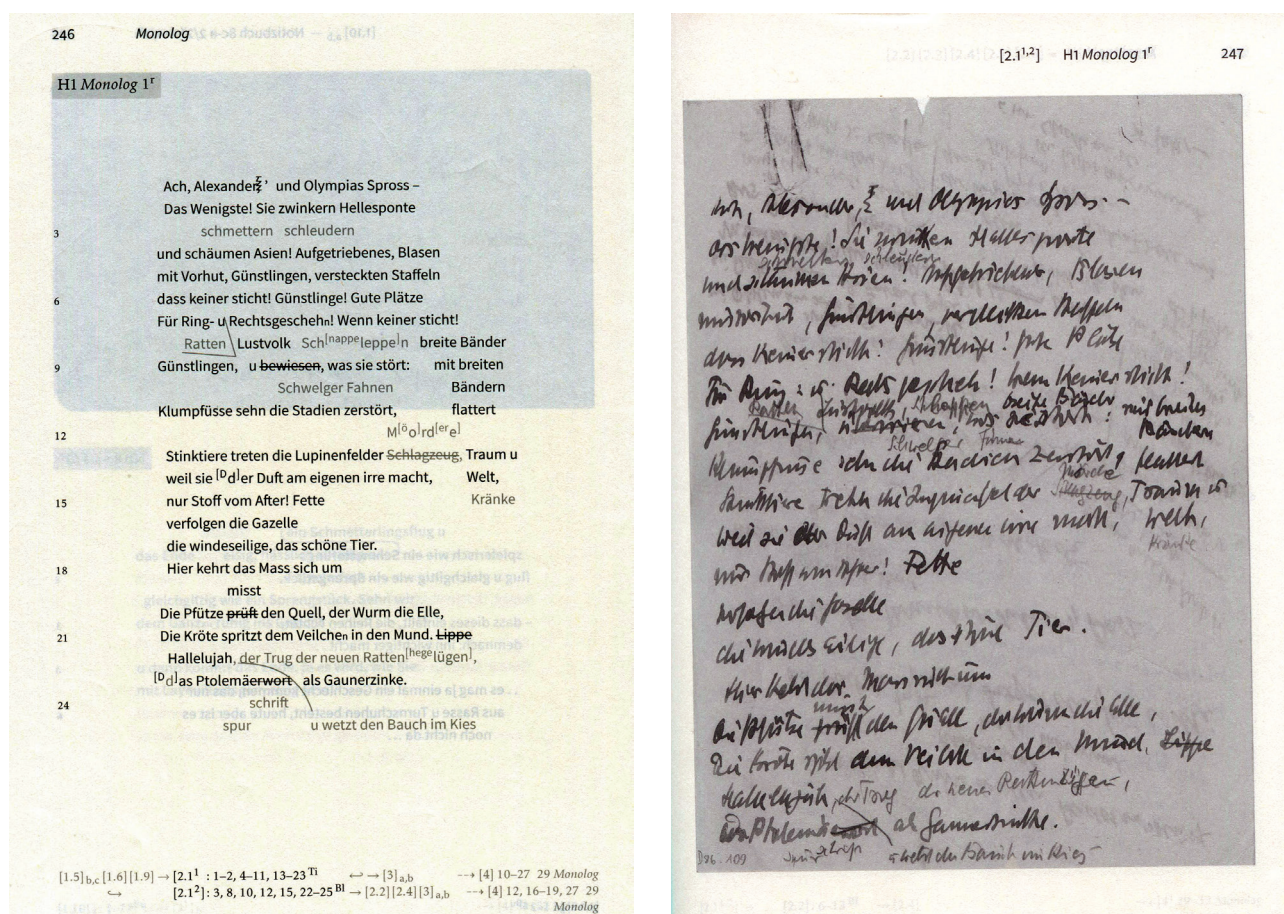


Fig. 1

et *Die weißen Segel*, ou pour l'ensemble que constituent 1886 et *St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts*, ou encore pour le groupe *Orpheus' Tod, Quartär et Rosen*.

On énumérera encore quelques-uns des problèmes concrets que soulève Ries et dont l'importance est cruciale pour quiconque veut entreprendre une édition génétique. Quelle place accorder aux facsimilés? Peut-on se contenter de donner à voir les manuscrits? Faut-il toujours les accompagner d'une transcription diplomatique? Quel rôle conférer à celle-ci, et comment la concevoir? Jusqu'où doit-elle pousser la fidélité aux données matérielles? Quelles sont les informations qu'il est loisible de ne pas intégrer à une transcription, et dans quels cas peut-on renvoyer le lecteur au facsimilé? Plus généralement, où placer la frontière entre le lisible et le visible, et, concernant ce dernier, jusqu'où doit-on pousser son transcodage?

Après cette introduction très argumentée, sont édités huit poèmes ou ensembles de poèmes regroupés en fonction de leur genèse imbriquée : *Ach, das Erhabene, Astern et Die weißen Segel* (p. 113-219); *Monolog* (p. 221-297); *Verlorenes Ich* (p. 299-326); 1886, *St. Petersburg et Mitte des Jahrhunderts* (p. 327-594); *Orpheus' Tod, Quartär et Rosen* (p. 595-904); *Reisen* (p. 905-925); *Nur zwei Dinge* (p. 927-950); enfin, *Destille* (p. 951-1009). Tous ces poèmes ou groupes de poèmes sont présentés selon un plan identique. Dans une première partie intitulée « Text », Ries donne le facsimilé de chaque page du manuscrit ou du dactylogramme corrigé, accompagné de sa transcription diplomatique. Celle-ci ne soulève pas de difficultés de lecture particulières. Ries souligne qu'elle n'a pas pour objectif de reproduire typographiquement toutes les particularités du manuscrit, mais seulement de traduire

les données graphiques, en renvoyant au facsimilé pour leur interprétation génétique. L'en-tête indique le nom du poème auquel se rattache la page manuscrite et les références de celle-ci; le pied de page contient des informations génétiques. Une deuxième partie, beaucoup plus courte, comporte une présentation des données matérielles et la reconstitution de l'ordre chronologique dans lequel on peut classer les données textuelles. En troisième lieu, Ries présente la genèse des poèmes sous la forme d'une narration critique en incluant à chaque fois l'historique de leur publication. Dans le cas particulièrement complexe de l'ensemble *Orpheus' Tod, Quartär et Rosen*, où les manuscrits donnent à voir une constellation de genèses enchevêtrées, Ries explique en outre comment il a pu isoler et définir cet ensemble. Enfin, une dernière partie intitulée « Indications complémentaires » apporte des précisions, soit sur le rapport

des poèmes à l'évolution politique de Benn (notamment sur sa position par rapport au nazisme) soit, plus généralement, sur le contexte dans lequel s'inscrit la genèse.

On le voit, autour du facsimilé et sa transcription, qui incarnent le *Befund* au sens de Zeller, s'organisent de proche en proche des parties de plus en plus interprétatives : d'abord la place du feuillet reproduit et transcrit (et le cas échéant de ses différents composants génétiques) dans la chronologie, celle-ci faisant ensuite l'objet dans la deuxième partie d'une présentation synthétique globale, ensuite le « récit de genèse » qui raconte le déroulement du processus de création, enfin des éléments relevant de manière classique de l'activité critique.

Le système de référencement développé par Ries et les codes utilisés sont très cohérents et très logiques, mais leur complexité rend la consultation difficile, et on ne peut que regretter qu'il n'ait pas reproduit l'ensemble des sigles et des conventions de codage qu'il utilise sur un signet qui aurait accompagné le lecteur à chaque étape de sa lecture. En effet, le lecteur doit se référer à plusieurs parties distinctes de l'introduction pour avoir une vue d'ensemble des codages utilisés.

Plutôt que de donner ici le détail de ceux-ci, je présenterai pour finir un exemple qui illustre à la fois la grande qualité du travail de Ries et l'ascèse qu'implique sa lecture (voir fig. 1). Le facsimilé de la page 247 et la transcription qui l'accompagne en vis-à-vis page 246 sont accompagnés des éléments suivants. Sur la page de droite, l'en-tête est : [2.1^{1,2}] – H1 *Monolog* 1^r.

La partie droite signifie qu'au sein du dossier génétique du poème *Monolog*, il s'agit du recto du premier feuillet du premier manuscrit. Pour la partie gauche entre crochets, « 2.1 » indique qu'on est dans une deuxième phase du processus d'écriture (en l'occurrence on est passé des notations dans le carnet à la première rédaction manuscrite), et qu'on est dans le premier état au sein de cette deuxième phase. Les exposants « 1,2 » signifient que cet état comporte deux couches différentes (ce qui correspond en réalité à l'existence d'une campagne de

corrections interlinéaires, facilement identifiables sur le facsimilé, non perceptibles comme telles dans la transcription).

L'en-tête de la page de gauche est « H1 *Monolog* 1^r », qui se lit aisément comme étant le recto du premier feuillet de la première rédaction manuscrite du poème *Monolog*.

Les choses se corsent dans le pied de page de la transcription diplomatique, qui comporte un mélange de données en noir et de données en gris. Pour les indications en noir, on trouve d'abord : [2.1¹] : 1-2, 4-11, 13-23^{Ti}, qui signifie que la première couche du premier état de la deuxième phase est constituée des lignes 1-2, 4 à 11, 13 à 23. « Ti » (pour *Tinte*) indique qu'elle est à l'encre.

Dessous, on trouve : [2.1²] : 3, 8, 10, 12, 15, 22-25^{Bl}, qui signifie que la seconde couche du premier état de la deuxième phase est constituée des lignes 3, 8, 10, 12, 15, 22-25. « Bl » (pour *Bleistift*) indique qu'elle est au crayon. Entourant ces indications en noir, figurent un certain nombre de données en gris. À gauche de la première ligne noire, on lit d'abord : [1.5]_{b,c} [1.6] [1.9] →, ce qui signifie que la phase [2.1¹] prend la suite des états 5, 6 et 9 de la première phase ; en outre, l'état 5 occupe deux pages, numérotées b et c.

Sous cette ligne grise, une flèche grise orientée vers la droite et dont l'initiale est en crosse traduit le fait que la couche génétique suivante, soit [2.1²], se trouve sur la même page.

À droite de la première ligne noire, une flèche grise orientée vers la gauche à initiale en crosse grise signifie que la seconde couche se trouve sur la même page.

Si légitime qu'il puisse paraître de vouloir éviter toute contamination du *Befund* par l'interprétation, les choix éditoriaux opérés par Ries aboutissent ici à noyer dans un appareil ésotérique une donnée génétique perceptible au premier coup d'œil dans le facsimilé.

À droite de cette première flèche, figure une flèche grise orientée vers la droite suivie de [3]_{a,b} ; l'ensemble signifie que

l'étape génétique suivante est la phase 3, qui occupe deux pages a et b.

À droite encore, une nouvelle flèche grise orientée vers la droite, mais cette fois en pointillé, est suivie de « [4] 10-27, 29 *Monolog* », ce qui signifie que dans l'état 4 de la première édition, qui est l'état définitif du poème, il faut se reporter aux lignes 10 à 27 et 29 pour avoir le texte correspondant à ce qui est élaboré sur ce feuillet « H1 1^r ».

Il faut mentionner encore, placée dessous, la séquence grise « → [2.2] [2.4] [3]_{a,b} », qui signifie que la suite de l'évolution des corrections interlinéaires au crayon se trouve dans le deuxième puis le quatrième état de la deuxième phase, suivis chronologiquement par la phase 3 qui court sur les pages a et b.

Enfin, dessous, la séquence grise « [4] 12, 16-19, 27, 29 *Monolog* » signifie que dans l'état 4 de la première édition (état définitif), le texte de la phase [2.1²] correspond aux lignes 12, 16 à 19, 27 et 29.

L'ensemble de ces parcours chronologiques est synthétisé pour chaque poème ou groupe de poèmes dans une présentation globale, où les phases, états, couches... sont présentées dans un ordre séquentiel vertical, la seule différence avec la présentation en bas de page étant l'orientation verticale et non plus horizontale des flèches.

J'ai tenu à parcourir l'ensemble des codages génétiques figurant sur cette double page pour montrer à la fois la très grande précision des analyses chronologiques menées par Ries (il faudrait aussi mentionner la remarquable qualité typographique des pages et saluer les prouesses de l'imprimeur qui a confectionné l'ouvrage!),

5. Il est d'ailleurs étonnant que Ries, dont l'appréhension de la critique génétique française a été inévitablement limitée pour des raisons de compétence linguistique aux seules publications en langue allemande, n'ait pas fait référence à ce sujet aux deux articles (en allemand !) consacrés à l'édition génétique numérique dans la dernière partie d'un ouvrage dont il fait par ailleurs abondamment usage : Hans Zeller et Gunter Martens (dir.), *Textgenetische Edition*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

et la quasi-impossibilité pour le lecteur de suivre les cheminements proposés. Ce constat débouche sur une conclusion à la fois encourageante et paradoxale. Ries a produit rien moins qu'un véritable *hypertexte de papier*, comme le montre la présence de pointeurs et de liens affectés d'un contenu sémantique. Dès les années quatre-vingt-dix, la critique génétique française a souligné l'impasse dans laquelle était enfermée l'édition génétique si elle devait être réalisée dans le cadre traditionnel d'un livre imprimé sur du papier, et elle a montré que l'hypertexte apporte des solutions satisfaisantes si l'on veut surmonter ces impossibilités⁵. Or Ries lui-même fait référence à la TEI et à son module génétique, qui représentent un point d'aboutissement technologique et théorique des réflexions menées dans les années quatre-vingt-dix. Mais il est plus que discret sur les raisons qui l'ont amené à choisir le cadre traditionnel de l'édition papier pour présenter son travail éditorial : outre la référence à la TEI, mais à propos des opérations d'écriture, la seule mention du problème est enfouie dans une note de la page 107, où Ries écrit : « L'idéal serait [...] une édition numérique qui mette de manière exhaustive les carnets à la disposition du lecteur et lui permette en même temps d'emprunter les chemins de lecture paradigmatique à l'aide d'une *graphical user interface* dynamique ». À s'user les yeux sur les codages qu'il a élaborés, on se demande vraiment pourquoi il n'a pas opté pour cette édition numérique « idéale », alors même – on le sait par ailleurs – qu'il ne souffre pas d'allergie informatique, puisqu'il est un des pionniers de l'exploration génétique du contenu des disques durs...

À cette – importante – réserve près, il faut saluer l'ouvrage de Ries pour la qualité et la précision de son travail éditorial. Souhaitons que le présent compte rendu donne à quelques généticiens francophones le désir d'en prendre connaissance et d'y puiser des matériaux de première qualité pour nourrir la discussion théorique et pratique autour de la réalisation d'éditions génétiques.

Roger Chartier, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2015, 406 p.

Compte rendu par Stéphane Pétermann*

Roger Chartier réunit dans cet ouvrage des études parues entre 2001 et 2014, dans des versions retravaillées, auxquelles il joint un essai inédit intitulé « Textes sans frontières », formant le chapitre IV. En dix chapitres ainsi nouvellement articulés, Chartier dresse un panorama des œuvres littéraires entre le XVI^e siècle et le XVII^e siècle, s'attachant à « les replacer dans leur historicité propre » (p. 12), à en restituer les modes de production, de circulation et de lecture, à comprendre les conditions de leur réalisation. Pour ce faire, l'historien s'appuie sur la matérialité des œuvres, ou plutôt sur *leurs matérialités*, puisque aussi bien il distingue celle du livre, celle du texte et celle de la page, qui toutes entrent dans le processus complexe de fabrication et de publication de l'écrit. Pour Chartier, le texte lui-même n'est pas un objet immatériel, « si l'on entend par là les formes de son inscription manuscrite ou imprimée qui, tout en fixant l'œuvre, lui donnent mobilité et instabilité » (p. 14-15).

À travers l'étude de grandes œuvres telles que *Don Quichotte* ou *Hamlet*, Chartier rappelle quelques réalités trop souvent ignorées, même des spécialistes. La manière dont le lecteur du XXI^e siècle perçoit et définit le fait littéraire s'est construite au cours de l'histoire, et doit beaucoup à la période étudiée ici, que bornent l'invention de l'imprimerie et l'avènement de l'auteur moderne – à cet égard, le titre retenu est particulièrement heureux, puisqu'il met en évidence les principales instances actives dans la création littéraire : les écrivains et leurs outils affrontant la page manuscrite, les imprimeurs, typographes et éditeurs donnant cadre et forme à leurs écrits.

Dans son avant-propos, l'auteur affirme sa volonté de « contribuer aux interrogations inspirées par les mutations contemporaines de la culture écrite » (p. 17). Non pas, ce qui serait hasardeux,

en convoquant le passé pour prédire le futur, mais en précisant les notions faisant débat aujourd'hui, « qui ont fondé la définition de l'œuvre comme œuvre, la relation entre l'écriture et l'individualité et la propriété intellectuelle » (p. 18). Chartier ne prétend pas répondre à la question « Qu'est-ce que la littérature ? », mais il concourt de manière déterminante à comprendre comment le fait culturel que nous appelons *littérature* s'est construit, entre manuscrit autographe et presse typographique. Ne croyant pas à la « mort de l'écrit », l'historien avance l'hypothèse que « la coexistence actuelle [...] entre différentes modalités de l'écrit, manuscrit, imprimé et électronique » est « sans doute durable » (p. 18).

La force de cet ouvrage « consacré aux objets et aux pratiques de la culture écrite » (p. 267), c'est de questionner, en retraçant l'histoire – les délimitations – les définitions des notions qui leur sont liées. Chartier nuance le poncif des « pouvoirs » de l'imprimerie, et discute la question de l'autorité exercée sur l'écrit : dans le chapitre VIII, il montre par exemple qu'aux XVI^e et XVII^e siècles, la ponctuation dépend moins des auteurs que des scribes, des compositeurs et surtout des correcteurs. Plus loin, il s'interroge simplement : « Qu'est-ce qu'un livre ? » Faisant l'historique de la constitution des archives littéraires, il souligne leur lien étroit avec la « fétichisation de la main de l'auteur », et leurs effets sur les « contours de l'œuvre ». Il y a, note-t-il, des auteurs « avec ou sans archives », et cette distinction n'est bien sûr pas indifférente à qui est réduit à « écouter les morts avec les yeux » (p. 9), pour reprendre la formule d'ouverture du livre. En outre, « les significations des œuvres changent même lorsque leur texte ne change pas » (p. 201), remarque Chartier, qui cite ailleurs Bourdieu (reprenant un propos de Joseph Levinson) allant dans le même sens : « On oublie qu'un livre change par le fait qu'il ne change pas alors que le monde change » (p. 296). Rien d'étonnant à ce que, parvenu au terme de son parcours, et commentant « Pierre Ménard,

(*) Université de Lausanne.